MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji.

Rok II — Poznań, kwiecień 1927 — Nr. 4

Prof. Feliks Nowowiejski.

IMPROWIZACJA NA ORGANACH.

(Przedruk za zezwoleniem autora).

Mając lat 9 uczęszczałem do szkoły muzycznej w Świętolipkach na Mazurach; tam za pobieranie nauki, my chłopcy, musieliśmy codziennie w kościele śpiewać i grać w orkiestrze. Prócz skrzypiec i waltorni przypadło mi objąć organy. Z braku nut zmuszony byłem „grać z głowy" czyli improwizować. Przez siedem lat nabrałem wielkiej wprawy, tak iż niejednokrotnie mnie podziwiano. Jednak nie była to improwizacja w całem słowa tego znaczeniu, bowiem nie miała ścisłej łączności z formą. Dopiero w Ratyzbonie podczas studjów poznałem na czem polega prawdziwa improwizacja. Gdy profesorowi Józefowi Rennerowi, świetnie improwizującemu na organach w katedrze, wyraziłem swój podziw, odpowiedział mi w swej skromności: „Szkoda, żeś Pan nie słyszał mego poprzednika Hanischa, jak ten po mistrzowsku improwizował na tematach gregorjańskich i z jaką łatwością fugi sypały mu się z pod palców!"

Prawie wszyscy wielcy kompozytorowie byli znakomitemi improwizatorami na organach lub fortepianie.

Prosiłem raz słynnego ks. Perosiego, w czasie swego pobytu w Rzymie w r. 1904, by mi ze swych oratorjów coś zagrał. Perosi nie długo dał się prosić, zasiadł do fortepianu i zamiast grać wyjątki ze swych oratorjów, przeszło godzinę improwizował na tematach z tychże. Również we Francji niejednokrotnie podziwiałem świetnych improwizatorów; w ostatnich czasach zyskał rozgłos znakomity Dupré. Vincent d' Indy opowiada o improwizacjach Césara Franck'a w swej znakomitej książce (Ed. Alcan, Paryż 1906): Kiedy Franciszek Liszt w dniu 3 kwietnia 1856 wychodził z kościoła św. Klotyldy w Paryżu, był tak przejęty improwizacją Franck'a, że powiedział. iż od czasu Sebastjana Bacha nikt chyba tak nie improwizował. Guilmant improwizował, Widor improwizował, i wielu innych. Wykończoną formą wybijają się improwizacje Vierne'a, b. organisty katedry Norte-Dame.

W Polsce genjalnem improwizatorem był ś. p. Mieczysław Surzyński. Pamiętamy, jak on po powrocie z Rosji, na koncercie chóru katedralnego w Poznaniu, improwizował po mistrzowsku

na temat mej „Roty". Inną swą rzuconą na papier improwizację „Święty Boże" zadedykował mi, którą wcieliłem do swego repertuaru.

Antoni Bruckner, świetny kompozytor i organista przy kościele św. Florjana w Wiedniu, był zapalonym improwizatorem; improwizował nieraz po sumie aż do nieszporów.

Jednakże największym mistrzem improwizacji był Jan Sebastian Bach.

Dzisiaj ogólnie rzecz biorąc, improwizacja jest sztuką prawie wymarłą. Na mych koncertach organowych w Berlinie znalazła się stale jakaś improwizacja, u nas jednak w Polsce trzeba wykreślić z programu improwizację na rzecz jakiegoś „gotowego numeru".

Nieocenioną wartość tejże sztuki i zamiłowanie do niej należy jednak zaszczepiać wśród artystów gry organowej, Dzisiaj we Francji w nauce gry organowej — zwłaszcza w konserwatorjum paryskiem — odgrywa improwizacja większą rolę niż w innych krajach. Widor, Guilmant, Vierne, Gigouts i inni żądali od swych uczni improwizacji. W konkursie na posadę organisty przy katedrze Notre-Dame w Paryżu stawiano m. i. takie warunki: a) Improwizacja całej fugi na temat podany, b) swobodna improwizacja c) dwadzieścia utworów organowych klasycznych lub nowoczesnych na pamięć. Pedagogiczna wartość gry pamięciowej na organach jest nadzwyczajna, a nasi uczniowie ją lekceważą i znieważają. Kierunek francuskiej szkoły organistów, reprezentowany przez Guilmanta (Trinité) i Widor'a (St. Sulpice) wyszedł z Belgji. Obaj byli uczniami Lemmens'a, który swego czasu znowu był uczniem Hasse'go, znakomitego znawcy Bacha.

Co to jest improwizacja? Słowo to pochodzi z języka łacińskiego i znaczy tyle co: bez przygotowania. Odróżnia się improwizację od swobodnej fantazji. — Pierwsza to twórczość oparta o ścisłą łączność z formą; ten rodzajześrodkowuje i skupia całą inteligencję muzyczną i zużytkowuje całą zdobytą wiedzę oraz wrodzony talent muzyczny. Dawniej improwizacja była próbą sił dobrego muzyka, który musiał wprost zaimprowizować całą fugę na podany temat. Swobodna fantazja natomiast nie zna ścisłej formy. Czemś pośredniem między improwizacją, a fantazją jest Warjacja na temat dany; jest to sztuka, którą biegle władać powinien każdy przeciętny muzyk. Jako pedagog uważam, że sztukę tę trzeba umieścić w programie nauczania i systymacznie jej nauczać przy fortepjanie lub organach.

Nauka improwizacji obejmuje następujące działy: 1. Technika organowa, 2. Rejestracja, 3. Rytmika, 4. Harmonja, 5. Elementa składnicze tematu, 6. Kontrapunkt ścisły, 7. Kontrapunkt swobodny, (Gradus ad parnassum), 8. Chorał gregorjański, 9. Chorał ludowy, 10. Suita, 11. Fuga, 12. Warjacje, 13. Tryptyk, 14. Formy sym-

foniczne, 15. Formy wolne, 16. Instrumentacja, 17. Improwizacja w czasie nabożeństw, 18. Improwizacja na koncertach.

Ważna jest rejestracja; improwizujący powinien znać doskonale dzwięk orkiestry, jej analogję i różnice z organami. Marcel Dupré w swem znakomitem dziele, „Traité d'improvisation à l'orgne", wskazuje na wysoką wartość improwizacji, uczącej urzeczywistnić na organach wszelkie pomysły muzyczne.

Również znakomity kompozytor i organista Guilmant pisze o improwizacji:

„Organiści, którym chodzi o godność ich sztuki, ich instrumentu i miejsca, w którem się dają słyszeć, muszą pracować metodycznie nad improwizacją i nabierać wprawy w różnych formach muzyki. Chcąc być panem swych pomysłów i chcąc je dobrze wypowiedzieć, trzeba przedewszystkiem posiąść doskonałą technikę.

Improwizator musi natychmiast wnikać w temat, rozebrać go i zorjentować się jaknajprędzej; musi on wiedzieć, jaką obrać drogę, aby wykazać piękno i uczucie, które temat zawiera; musi on wydobyć zeń pełnię treści, pełnię ducha. Temat może mieć charakter liryczny, tragiczny, dramatyczny itd.

Nauka improwizacji nietylko przyda się organistom, lecz w wielkiej mierze również kompozytorom i pianistom. Organiści, którzy chcą dobrze improwizować na organach, muszą również znać i opanować technikę fortepianu; zaś na organach teorję Lemmens'a, technikę pedałową, którą znają znakomicie organiści francuscy. Improwizacja jest dyscypliną naukową, którą można w zupełności zdobyć, mając szczyptę talentu. Kiedy przy sposobności dzisiaj muzycy robią „nadzwyczajność" z improwizacji, zwykle uważamy ich za specjalnie utalentowanych; jednak mogłem stwierdzić u moich uczni, że jest to tylko kwestja systymatycznego ćwiczenia w tej zaniedbanej dziedzinie.

Można spróbować na podstawie mych wskazówek i mej metody, a rezultatu pracy jestem pewien. Rad praktycznych lekceważyć nie można, a wytrwałe ćwiczenia dadzą szczęśliwe wyniki.

Zwyczajne i utarte szczeble nauki teoretycznej są nam znane z podręczników, ale nowością niech będzie umocnienie nabytej wiedzy teoretycznej „grą teoretyczną" na fortepianie lub organach. Wartość takiej nauki rzuca się wprost w oczy.

Bardzo często nawet ci, którzy ukończyli naukę harmonji, kontrapunktu, form muzycznych idt. nie są w stanie łatwych melodyj prima vista doskonale zagrać w układzie trzy do czterogłosowym lub rozwiązać basy cyfrowane bez przygotowania. Wynika z tego, że uczyń przedewszystkiem musi opanować teoretycznie i praktycznie harmonję, kontrapunkt i formy, potem musi rozwinąć inwencję twórczą. Taka nauka jest niezmiernie ważna dla kompozytorów i dla odtwórców. Ćwiczenia w improwizacji im wszystkim ułatwią imterpretację arcydzieł muzycznych i będą opanowaniem muzyki — najwyższem.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

STOSUNKI MUZYCZNE W KATEDRZE WAWELSKIEJ ZA CZASÓW G. G. GORCZYCKIEGO: 1694—1734.

Z inwentarzy muzycznych kapeli nie zachował się ani jeden. Natomiast cytowana księga rachunkowa podaje na str. 7 następujący inwentarz instrumentów stanowiących własność katedralnej kapeli (nie kapelmistów):

INVENTARIUM
Instrumentorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis.

Primo. Pozytyw szkatulny o sześciu glosach z dolnym Fletem konkorduiący w Tonie tak z wielkiemi Organami, jako z pozytywem stoiącym in choro Vocalistarum.

Secundo. Clavicymbał cum pictura na wieku krola Davida z Arfą powracającego z Wiktoryi Goliata.

Tertio. Trzy Puzany, dwa Tenorowe, y Quartpuzan. Notandum że ieden Tenorowy Puzan dużo nadwerężony, przerobiony iest na Altowy, ex consensu JMCi X.Łuczkiewicza Prefekta Kapellae.

Quarto. Quartviola z smyczkiem antyquitate et usu dużo nadwerężona, która ma na chorze puzdro stoiące do muru przykute.

Quinto. Tenorki iedne a drugie per sacrilegum z choru ukradzione Anno 1723, roboty olim Pana Jakubowskiego oraz z qvartviolą.

Sexto. Sztort iednostayny, z którego Capitellum albo obrączka alias opasanie wierzchnie ab immemorabili tempore zginęło, iednak bez szwanku zużywania tegoż instrumentu.

Septimo. Fagot albo Bassetla na cztery strony albo pięć antiqvitate nadwerężony.

Octavo. Za JMCi X.Łuczkiewicza Prefecta Kapellae, acceserunt dwie Hoboie, Item dwie Trąby ex D, z krąmlikami na Ton C, ut in priori regestro videre est.

Nono. Novissime Anno 1727 Perillustris Reverendissimus Michael Wodzicki Canonicus Cracoviensis et Oficialis Generalis darował dwie Trąby ex C z kamieniami czeskiemi y kutassami.

Decimo. Skrzynia na chowanie tych Instrumentów in choro a cornu Epistolae z zamknieniem.

Undečimo. Szafa per conservandis Musicalibus z zamkiem y kluczem.

Item. Skrzynia okowana pro eorundem asservatione sprawiona za JMCi Pana Barthlomieia Pekiela Kapelle Magistra K. Kr. (dwa ostatnie skróty pisane ręką Gorczyckiego i oznaczają: „Katedry Krakowskiej" lub „Kapeli Królewskiej").

Duodecimo. Zamki y klucze do Oboyga drzwi Chori Musicalis.

Pod tym inwentarzem podpisał się Gorczycki następująco: „Ita est. Gregorius Gervasius Gorczycki Cath(edralis) Crac(oviensis) Cap(ellae) Magiste)r Manu propria Anno ut supra".

Aż do śmierci Gorczyckiego nie sprawiono żadnego nowego instrumentu. Natomiast okazały się potrzebne naprawy niektórych instrumentów, już w inwentarzu uznanych za „nadwerężone". Ważniejsze rubryki, odnoszące się do naprawy instrumentów lub zakupu ich części, zasługują na uwzględnienie (sprawą organów i pozytywòw zajmuję się osobno):

R. 1729|1730: Pro reparatione tubae ex C, fl. 2.
Pro reparatione Qvartviolae, fl. 4.
Pro curvatura alias za kromlik ad tubam, fl. 1 gr. 8.

Jak w każdej kapeli, tak i w katedralnej, otrzymywał kapelmistrz roczny ryczałt na sprawianie strun: wynosił on po 4 zł. na struny do klawicymbału i do kwartwioli, niekiedy jednak tylko 4 fl. dla obydwóch instrumentòw. Powyższe „instrumentarium" kapeli nie zmieniło się do r. 1740, w którym kapelmistrzem katedralnym był Wacław Maxylewicz[32]). Jest wysoce prawdopodobne, że Gorczycki kładł główny nacisk na wykonywanie utworów a capella, uwzględniając z instrumentów w pierwszym rzędzie smyczkowe. Wskazuje na to nie tylko jego twórczość, ale i stan muzykaljów, pochodzącyeh z czasów Gorczyckiego, a przechowanych w archiwum kapituły krakowskiej. Wszak obok instrumentalistów smyczkowych, znajdowali się w jego

[32]) Tamże.

kapeli i tacy, którzy wprawdzie grywali w pierwszym rzędzie na instrumentach dętych, lecz mogli też grywać na skrzypcach (p. wyżej). Tylko znikoma ilość utworów zachowała się, które wymagają obsady dętych instrumentów, zwłaszcza 2 trąbek („clarini"), niekiedy także puzonów. Z przed r. 1740 nie zachował się w zbiorach wawelskich ani jeden rękopiśmienny utwór w stylu koncertującym z udziałem instrumentów. Wszystkie zaś zachowane rękopisy zawierają utwory a capella. Wyjątek stanowią tylko utwory Fr. Liliusa (zm. 1657), oraz kilka utworów Gorczyckiego z tow. 2 skrzypiec i violi, której głos mógł być podwojony lub zastąpiony przez sztort lub fagot, tak jak partję 2 trąbek mogły zastąpić skrzypce (i na odwrót), puzony zaś (altowy i tenorowy) mogły w myśl ówczesnej praktyki służyć do wzmocnienia odpowiednich głosów wokalnych.

Kapela katedralna nie wykonywała produkcyj codziennie. Dni i święta, w które występowała w katedrze lub i poza nią, były określone w regestrze jej czynności. Regestr ten podaje również księga rachunkowa („MUSICA-Regestrum") na str. 5:

Obligationes D. D. Musicorum Ecclesiae Cadhedralis Cracoviensis.

Iuxta Tabulam Choro affixam in sequenti tenore:

Vesperae, quibus Reverendissimi Domini ex Decreto Capituli Generalis S. Michaëlis Anno Domini Millesimo Quingentesimo nonagesimo celebrati interesse tenentur.

PRIMAE et SECUNDAE VESPERAE. In festo Nativitatis Domini et duobus diebus sequentibus. Circumcisionis Domini. Epiphaniarum. Paschatis cum duobus diebus sequentibus. Ascensionis Domini. Pentecostes cum duobus diebus sequentibus. Sanctissimae Trinitatis. Corporis Christi. Joannis Baptistae. SS. Petri et Pauli Apostolorum. S. Michaëlis Archangeli. Sanctorum Omnium. Dedicationis Ecclesiae. Inventionis S. Crucis. Purificationis, Annuntiationis, Assumptionis, Nativitatis, Conceptionis: Beatissimae Virginis Mariae festis. S. Stanislai in Majo. Eiusdem in Septembre. S. Venceslai.

PRIMAE VESPERAE TANTUM. Sancti Matthiae Apostoli. Sancti Adalberti. NB. Huic festo additae sunt 2dae vesperae ex decretis posterioribis Ven. Capituli. SS. Philippi et Jacobi Apostolorum. Sancti Floriani. Item huic festo adjectae sunt 2dae vesperae. S. Jacobi Majoris. S. Lau-

rentii. S. Bartholomaei. Exaltationis Sanctae Crucis. S. Matthaei Apostoli. SS. Simonis et Judae. S. Martini. S. Catharinae. S. Andreae Apostoli. S. Nicolai. S. Thomae Apostoli.

MISSAE TANTUM. S. Casimiri (et Vesperae 1mae). S. Josephi (et Vesperae 1mae ex decreto Capituli). In Caena Domini. S. Margaritae. S. Mariae Magdalenae. S. Annae. Decima Octobris. In die Animarum.

MISSAE VOTIVAE. Post festum Purificationis B. M. V. initio Capituli Missa pro peccatis. Post festum Translationis Ejusdem. Processio in festo S. Corporis Christi et in Octava Missa cum processione Casimiriam.

Do tego regestru dopisał Gorczycki własnoręcznie następujące jeszcze zobowiązania kapeli i kapelmistrza (str. 8):

Obligationes extraordinariae D. D. Musicorum Cathedrae Grac.:

Residente Cracoviae Serenissimo Rege, et in Ecclesia Cathedrali Missae Conventuali diebus festis, vel Dominicis praesente, cumque Capella Regia vocibus et Instrumentis resonante, obligantur D. Musici Cathedrales Missam, ut vocant Maturam, pro RR. DD. Vicarijs decantare, ex Statuto Illustrissimi Martini Szyszkowski.

R. Capellae Magister obligatur ad Missas duas septimanatim in Sacello S. Nicolai pro Fundatoribus legendas, si fuerit sacerdos, si laicus, procurandas, propter Villam nunc Byszyce dictam, in Parochia Wielicensi, olim Zbyszyce nuncupatam, Capellae Magistris sub Illustrissimo Martino Szyszkowski Episcopo Cracoviensi incorporatam. De quo videatur in archivo Cracoviensi Privilegium Pauli IV.

Notandum: has Missas neglectas triginta circiter annis, et tandem reassumptas post Visitationem Ecclesiae Cath. Crac. Illustrissimi Reverendissimi Domini Casimiri Łubieński Episcopi Crac. anno Dni 1711 die sexta mensis Octobris, et alijs sequentibus diebus peractam, sub Praefectura Perillustris Reverendissimi Domini Joannis Łuczkiewicz Canonici Crac. de synopsi omnium Fundationum eiusdem Cathedrae conficienda, et feliciter, utiliterque confecta vigilantissimi.

Należy jednakże zwrócić uwagę na to, że spis powyższy wymienia tylko dni i święta poza niedzielami, w które z reguły wykonywała kapela msze i nieszpory. C. d. n.)

Ks. Dr. Wacław Gieburowski.

O DZWONACH.

(Dokończenie).

Sztuka ludwisarska zna dwojakiego typu dzwony: dzwony durowe i dzwony mollowe. Każdy z typów tych zależny jest od t. zw. tonu charakterystycznego. Tonem charakterystycznym nazywamy wyższą tercję uboczną tonu fundamentalnego. O ile wyższa tercja jest tercją wielką, mówi się o dzwonach durowych, o ile tercją małą o dzwonach mollowych. Stosunek tonu głównego do tonu charakterystycznego może być pozatem stosunkiem kwarty i kwinty, a nawet wskutek złudzenia akustycznego stosunkiem seksty. Fenomen ten tłumaczy się w ten sposób, że równocześnie z tonem głównym i charakterystycznym odzywają się wyższe ich oktawy. Zdarzyć się może wtedy bardzo łatwo, że oktawa tonu głównego występuje silniej, aniżeli ton główny sam, i wtedy właśnie tercja wydaje się sekstą. Złudzenie to potęguje się jeszcze przy zmianie stanowiska obserwującego.

Czystość dźwięku dzwonowego, pełność jego i siła zależną jest w wielkiej mierze również od sposobu umieszczenia i zawieszenia dzwonu. Jest pewnem, że tak ton fundamentalny, jak i tony poboczne rozwijają się nieporównanie wspanialej, gdy dzwon zawiesza się raczej wyżej, aniżeli niżej. Wszystkie te okoliczności wpływają bardzo niekorzystnie na nieomylne stwierdzenie tonu głównego i tonów ubocznych. Dlatego też zadanie rewizora dzwonów jest często wcale niełatwe, bo połączone ze skomplikowaną analizą dźwiękową. Naturalnie, że czystość i wyrazistość tonu głównego i tonów pobocznych ustala przedewszystkiem zręczność i znajomość fachowa ludwisarza. Nie zawsze jednak ma ludwisarz szczęśliwą rękę. Drobne niedopatrzenie w robocie czysto mechanicznej, nierówne rozgrzanie albo lekkie zanieczyszczenie masy bronzowej spaczyć mogą zupełnie zaprojektowany przez ludwisarza strój. Nic dziwnego, że mistrz ludwisarski z niepokojem śledzi poszczególne fazy procesu gisarskiego, że z obawą i troską wyczekuje końca uciążliwej i odpowiedzialnej swojej pracy. Jakżeż często się zdarza, że wszystkie trudy i wysiłki poszły na marne, że strój się nie udał, że wskutek tego dzwon trzeba rozbić i od nowa rozpocząć mozolną robotę. Zrozumiałe są więc lęki i kłopoty mistrza. Bo dopiero po szczęśliwie dokonanem dziele, dopiero wtedy, gdy strój jest nieskazitelny, gdy z całą pięknością i wspaniałością zabrzmi ton główny wraz z tonami pobocznemi, dopiero wtedy pomyśleć można o złączeniu kilku dzwonów w jednolity zespół dźwiękowy.

W sztuce ludwisarskiej mówi się zwykle o trojakim typie zespołu dzwonowego: o zespole harmonicznym, melodycznym i harmoniczno-melodycznym. Zespół harmoniczny zawiera w sobie inter-

wały durowego lub mollowego akordu, jak np.: d-fis-a; d-f-a; d-g-b-d. W zespole melodycznym następują po sobie dźwięki poszczególne w porządku diatonicznym, np.: d-e-fis; d-e-fis-g; d-f-g. Zespół wreszcie harmoniczno-melodyczny łączy pierwiastek harmoniczny i melodyczny, np.: d-fis-a-h; d-f-g-a; d-e-fis-a. Zachodzi teraz pytanie nader ważne, a dla poszczególnych kościołów najżywotniejsze, jakiemu z trzech tych zespołów oddać pierwszeństwo. Niewątpliwie będzie kwestja ta poniekąd kwestją osobistego smaku; ostatecznie zadecydować jedynie tylko mogą względy fachowe, względy akustyczno-muzyczne i względy praktyczne. Z takiego punktu widzenia oddamy pierwszeństwo zespołom melodycznym i melodyczno-harmonicznym, a nie zespołom czysto harmonicznym. Przyczyny ku temu są następujące:

1. Zespoły harmoniczne miałyby wtedy jakiś umotywowany sens, gdyby dzwony zestrojone harmonicznie odzywały się nie inaczej jak tylko równocześnie. Równoczesne zaś bicie dzwonów przy różnej ich wielkości może być wyłącznie kwestją przypadku nigdy zaś reguły. Nadto jeszcze wiemy z nauki kompozycji, że motyw harmoniczny łatwo staje się monotonny i nudny, zużywając się znacznie rychlej, aniżeli diatoniczny, względnie melodyczny.

2. Wszystkie zespoły harmoniczne skazane są ostatecznie na prosty trójdźwięk durowy lub mollowy, a to dlatego, ponieważ silnie dysonujące interwały zwiększonej kwarty, zmniejszonej kwinty, wielkiej i zmniejszonej septymy są w kompleksie dzwonowym niemożliwe. „Eo ipso“ więc niemożliwe są również trójdźwięki dysonujące i akordy septymowe, wymagające koniecznie rozwiązania; rozwiązanie zaś takie nie daloby się żadną miarą przeprowadzić.

3. Każdy dzwon wydaje obok tonu głównego także tony poboczne, z których z wybitną siłą uwydatniają się wyższa tercja i niższa oktawa, wyraźnie także wyższa kwinta. Każdy dzwon zatem zawiera już sam w sobie brzmienie trójdźwiękowe, i to durowe, jeżeli ton charakterystyczny będzie tercją wielką, mollowe, gdy ton charakterystyczny będzie tercją małą, zasadniczo więc nie potrzebuje osobnego trójdźwięku poza sobą.

4. Zespoły dźwiękowe, wychodzące poza cztery dzwony, a więc 5 — 6 — i więcej dźwiękowe opierają się głównie na czynniku melodycznym, względnie diatonicznym.

Z powyższego zatem wynika, że kompleks dzwonów jako zespół dźwiękowy polega raczej na pierwiastku melodycznym, aniżeli harmonicznym, w drugim rzędzie zaś dopiero wywołuje ewentualnie efekty harmoniczne. Zamawiać więc należy takie dzwony, których stosunek dźwiękowy ujęty jest w ten sposób, że uwzględnia przedewszystkiem piękną melodję.

Dla informacji i studjum podam kilka zespołów dźwiękowych, obejmujących 2, 3, 4 i więcej dzwonów.

Dla zespołu o 2 dzwonach polecenia godne są tony C, D lub B, C albo D, E i podobne, a więc tony o interowale wielkiej sekundy. Gdyby sprawiono później może dzwon trzeci, byłby dla dzwonu tego tonem bardzo odpowiednim: albo niższe A i B, albo też wyższe E lub Es. Często spotyka się w dwudzwonowych zespołach tony C, E lub D, Fis lub B, D i t. p., a więc tony oddalone od siebie o interwał wielkiej tercji. Strój taki nie bardzo jest praktyczny, a to przedewszystkiem dlatego, ponieważ zdarzyć się może, że niższy dzwon zawiera w sobie jako ton poboczny wyższą małą tercję, któraby z wielką tercją drugiego dzwonu niemile współdźwięczała, wprost nawet raziła.

Zespół o trzech dzwonach, zadawalający muzycznie znacznie więcej, aniżeli zespół dwudzwonowy, będzie najlepiej nastrojony na tony C, D, E lub B, C, D lub D, E, Fis, w każdym razie na pierwsze trzy tony jakiejkolwiek tonacji durowej, a to z przyczyny, że tony te tworzą naturalną podstawę wzorowej melodji. Według zasad rachunkowości kombinacyjnej (1x2x3) zespół taki daje 6 przeróżnych kompleksów melodycznych, nader pięknych i miłych, aczkolwiek prostych: C, D, E; D, C, E; E, C, D; C, E, D. D, E, C; E, D, C. Ażeby się przekonać, jak monotonnym wobec zespołu codopiero podanego jest zespół czysto harmoniczny, nastrojony na tony C, E, G, o którym wyżej wspomniano, wystarczy zestawić sześć możliwych jego kombinacyj melodycznych: C, E, G; E, C, G; G, C, E; C, G, E; E, G, C; G, E, C. Zespół C, D, E zatem przedstawia się stanowczo więcej interesująco, nietylko pod względem pięknie rozwięzujących się dysonansów, tonów przejściowych i synkop, czego wszystkiego niemasz ani w durowo-harmonicznym zespole C, E, G, ani też mollowo-harmonicznym C, Es, G. Bardzo wdzięcznym zespołem mollowo-melodycznym jest zespół, nastrojony na tony C, Es, F; B, Des, Es; A, C, D; D, F, G lub temu podobne, przedstawiające początek melodyczny hymnu „Te Deum". Zespół C, D, E łatwo uzupełnić można w danym wypadku niższem A: A, C, D, E, zespół zaś C, Es, F wyższem G: C, Es, F, G, jedna i druga kombinacja bardzo charakterystyczna i piękna.

Jeszcze lepiej i wspanialej przedstawia się zespół o 4 dzwonach, zawierający 24 kombinacyj melodycznych (1x2x3x4), opromienionych czarem dźwiękowym tonów pobocznych, tonów przejściowych, efektownych dysonansów i synkop. Znakomicie brzmią następujące zestawienia melodyczne czy też melodyczno-harmoniczne: C, D, E, F, względnie B, C, D, Es lub D, E, Fis, G i podobne; dalej C, D, E, G; C, E, F, G („Kyrie" ze mszy choralnej „de Angelis"); C, Des, Es, F; przedewszystkiem zaś C, Es, F, G (początek „Ite Missa est" de Beatą) i C, E, G, A (początek „Salve Regina") o nadzwyczajnie podniosłem, majestatycznem i uroczystem brzmieniu. Specjalnego polecenia godne są zwłaszcza ostatnie dwa zespoły. W zespole C, Es, F, G n. p. przeznaczyć można dwa dzwony na dni powszednie, 3 na niedziele i święta mniejsze, wszystkie cztery na święta uroczyste, i tak byłby zespół F, G lub Es, G lub Es, F ze-

społem codziennym, zespół Es, F, G lub C, Es, F lub C, Es, G zespołem niedzielnym, a całkowity zespół C, Es, F, G zespołem uroczystym. Podobnie wykorzystać można zespół C, E, G, A.

W niektórych kościołach, mianowicie w kościołach katedralnych i klasztornych, spotykamy dosyć często zespoły, przekraczające liczbę 4 dzwonów, a więc zespoły o 5, 6 i więcej dzwonach. Ponieważ odgrywa tutaj poważną rolę kwestja pieniężna, więc na przywilej ten pozwolić sobie mogą oczywiście tylko kościoły zamożne. Ale i zespoły 3- i 4-dzwonowe spełnią najzupełniej zadanie swoje, będą nawet piękne i wspaniałe, byleby umiejętnie były dysponowane i byleby nie posiadały za lekkiej wagi. Dzwon tylko wtedy rozwinie cały swój czar i blask dźwiękowy, cały majestat i całą dostojność w tonie, jeżeli mieć będzie odpowiednią ciężkość. Oczywiście, im cięższy dzwon, tem wyższa cena. Ale trzeba zważyć przecież z jednej strony, jak niezmiernie ważną rolę odgrywa dźwięk dzwonu w życiu religijnem każdej parafji, a z drugiej, że chodzi o przedmiot, który przetrwać ma pokolenia całe a nawet całe wieki. Dlatego radziłbym nie prędzej zabrać się do sprawienia dzwonów, dopóki nie będzie gotowa poważniejsza suma pieniężna. W zespole o 3 dzwonach, przeznaczonym dla przeciętnej parafji wiejskiej, winien dzwon największy ważyć już conajmniej 12—15 centnarów.

Jakie kolosy-dzwony istnieją na świecie, wobec których dzwon 12-centnarowy jest sygnaturką, niech zaświadczy krótka tabela niektórych najsłynniejszych: Dzwon katedralny św. Iwana w Moskwie waży 1120 centnarów, dzwon w katedrze kolońskiej 500 centnarów, w Londynie u św. Pawła 350 centn., dzwon w katedrze św. Szczepana we Wiedniu 324 centn., dzwon w bazylice św. Piotra w Rzymie 314 centn., dzwon w katedrze erfurckiej 275 centn., w paryskiej Notre-Dame 256 centn., we Wrocławiu w kościele św. Elżbiety 212 centn., w Pradze w katedrze św. Wita 212 centn., w Hamburgu s. Petri 203 centn., w katedrze trewirskiej 146 centn., w katedrze brukselskiej 140 centn., w Gdańsku w kościele Marjackim 121 centn., w katedrze wrocławskiej 113 centn. W Polsce jest największym dzwonem, o ile wiem, Zygmunt w Krakówie, ważący około 120 centn., po nim idzie św. Wojciech w Gnieźnie o wadze blisko 100 centn., dalej dzwon w kościele św. Jana w Toruniu, ważący około 70 centn., dzwon w kościele Panny Marji w Inowrocławiu tej samej mniejwięcej wagi. Byłoby wdzięcznem zadaniem, zbadać we większych polskich kościołach parafjalnych, klasztornych i katedralnych wagę, charakter i strój poszczególnych dzwonów, czego dotąd, zdaje mi się, jeszcze nic dokonano.

Podkreśliłem w nr. 2. „Muzyki Kościelnej", jak potężne wrażenie wywarło brzmienie olbrzymiego dzwonu kolońskiego. Nie potrzeba koniecznie olbrzyma z Kolonji, ażeby do głębi przejąć się dźwiękiem dzwonowym. Każdy dzwon ma czar swój i urok, w każdym dzwonie — niech tylko ulany będzie wzorowo — drzemie cała skala uczuć, drzemie żywa i czuła dusza, jak to przepię-

knie opisał Schiller w słynnym poemacie „Die Glocke“. Dzwon lany wzorowo rzeczywiście jest natchnionym kaznodzieją, potrafi przemówić do żywych i wspomnieć o umarłych, potrafi weselić się z wesołymi i płakać z płaczącymi, opowiadać o rzeczach teraźniejszych i przyszłych, o doczesnych i wiecznych, jest nam głosem z innego świata. I dlatego zadanie jego jest w życiu religijnem każdego osobnika i każdej gminy tak doniosłe i szczytne.

Dr. Kazimierz Zieliński.

UTWORY RELIGIJNE BEETHOVENA.

II.

Ku uczczeniu 100 rocznicy zgonu Ludwika van Beethovena w dniu 26 marca 1927.

Do wczesnych dzieł Beethovena treści religijnej zaliczyć trzeba sześć pieśni do tekstów Gellerta op. 48. Pięć pierwszych, to krótkie kompozycje o nastroju kontemplacyjnym, jak trzy pierwsze (Bitten, Die Liebe des Nächsten, Vom Tode), albo też potężne śpiewy o wielkości Boga, jak najwięcej znane „Die Ehre Gottes aus der Natur“ i króciutkie, ale niemniej pełne piękności „Gottes Macht und Vorsehung“. Numer szósty (Busslied) jest dłuższy, nie tak szkicowo, jak poprzednie, ale przeciwnie, bardzo szeroko przeprowadzony utwór o bogatej skali wyrazu.

Do już wymienionych utworów dochodzi teraz najważniejsze dzieło Beethovena treści religijnej: Missa solemnis D-dur op. 123. Jest to jeden z najwyższych szczytów nietylko twórczości Beethovena, ale literatury muzycznej wogóle. Autor sam uważał dzieło to za swoje najlepsze; razem z dziewiątą symfonją możemy je uznać za najwspanialsze ukoronowanie potężnego gmachu utworów wielkiego twórcy.

Kompozycja miała być wykonana na koronacji arcyksięcia Rudolfa, który w r. 1819 został arcybiskupem ołomunieckim i który był uczniem Beethovena. Ale wielkość przedmiotu tak go ogarnęła, że zapomniał o jego przeznaczeniu aktualnem, i nietylko, że nie wykończył mszy na czas oznaczony, ale stworzył dzieło do praktycznego użytku w kościele, zupełnie niezdatne. Missa solemnis jest utworem zupełnie niekościelnym, nietylko dlatego, że jej rozmiary daleko przekraczają ramy akcji liturgicznej, ale niekościelnym z ducha, który ją wypełnia.

„Von Hertzen möge es zu Hertzen gehen“. Taki napis dał Beethoven swojemu dziełu i tem scharakteryzował jego istotę.

Z ogromnego wysiłku twórczego gienjuszu powstało jedno z najpiękniejszych i największych dzieł, jakie zna historja muzyki,

ale zarazem dzieło, które nie jest wyrazem ducha kościelnego, panującego w tekście liturgicznym, tylko wyrazem subjektywnym zupełnie indywidualnej religijności jego autora, którą scharakteryzowaliśmy już przedtem. Beethoven przemawia w nim nie do jakiejś ograniczonej gminy wiernych, ale do ogółu ludzkości; z tą samą potęgą, z którą oddziałały na jego umysł słowa świętej akcji, mają one przez pośrednictwo jego muzyki oddziaływać na serca słuchaczy. „Seid umschlungen Millionen“, śpiewa Beethoven z Schillerem w 9. symfonji; coś podobnego chce on tu wyrazić zapomocą tekstu liturgicznego mszy świętej.

Dzieło, które tak bardzo przekraczało wszystko, co dotychczas na tym polu stworzono, oczywiście powoli dopiero weszło do stałego repertuaru koncertowego. Sam Beethoven po jego ukończeniu wyraził zdanie, że dopiero późniejsze generacje poznają się na wartości dzieła.

Nietylko dla ideowego zrozumienia ale i wykonaniu technicznemu „Missa solemnis“ stawia wyjątkowe trudności. Tak orkiestrze, jak śpiewakom stawia kompozytor zadania, które nieraz graniczą z niewykonalnością. Dość wymienić pasaże puzonów w Gloria i wysokie soprany w Gloria i Credo. Głuchotą Beethovena i spowodowaną tem niemożliwością kontroli osiągniętych efektów dźwiękowych tłumaczyć trzeba niekorzystny nieraz układ głosów, szczególnie w chórze, gdzie często głosy zbytnio oddalają się od siebie. Podobne niedociągnienia techniczne znajdują się we wszystkich ostatnich utworach Beethovena.

Kyrie zawdzięcza swój uroczysty nastrój w wysokiej mierze umiejętnemu zastosowaniu instrumentów dętych, którym Beehoven przypisywał bardzo wysokie znaczenie w muzyce kościelnej. Budowa jego jest trzyczęściowa jak w pierwszej mszy. „Christe eleison“ utrzymane jest w tonie wesołym, naiwnym, pełnym ufności.

Gloria dzieli się na cztery części. Pierwsza jest pełna siły i werwy, w dalszych ustępach panuje nastrój spokojnieszy. Przy słowach „Domine Deus“ powtarza się pierwszy temat, do największej intensywności spotęgowany przy słowie „omnipotens“. Bardzo piękny i pełen nastroju jest ustęp „qui tollis peccata mundi“. Dalej następuje fuga w żywym tempie na słowa „in gloria Dei patris amen“, a przy końcu znów wraca pierwszy, pełen życia temat.

Credo jest muzycznie szczególnie ciekawe, a zarazem trudne do wykonania. Do najpiękniejszych miejsc w całej mszy należą tu ustępy „qui propter nos homines“, „Et incarnatus est“, a przedewszystkiem „Crucifixus“ o wstrząsającym wprost wyrazie boleści, do którego wielki kontrast tworzy dalsza część „Et resurrexit“, zakończenie „Et vitam venturi saeculi“ to wielka fuga o bardzo energicznym wyrazie.

Sanctus i Osanna są stosunkowo krótkie, tem dłuższe jest Benedictus, jedna z najpiękniejszych bezsprzecznie kompozycyj tego tekstu. Jest w nim nastrój jakby chórów anielskich, rozbrzmiewają-

cych z wysokości nieba. Tylko u Palestriny możnaby gdzieniegdzie znaleść podobnie wzniosłe opracowanie tej części mszy.

Agnus Dei utrzymane jest w nastroju spokojnej, wzruszającej prośby o zmiłowanie. „Dona nobis pacem“ nosi napis Beethovena „Bitte um inneren und äusseren Frieden“. Jest to obraz pokoju o pogodnym, niewinnym charakterze. Te anielskie nastroje przerywa ustęp o wyrazie wojowniczym z pełnemi trwogi recytatywami w kwartecie solowym. Dalej następuje fuga, której temat wzięty jest z „Messjasza“ Händla. Po fudze długie presto orkiestrowe przerywa śpiewy, które w dalszym ciągu utrzymane są w nastroju trwożnym, aż wreszcie pod koniec wracają wesołe, pogodne dźwięki, jakie tworzyły początek tej części, kończąc w sposób równie oryginalny jak głęboki cały utwór.

Charakterystyka, którą wyżej podaliśmy, z natury rzeczy musi się trzymać w granicach najogólniejszych. Ale najpiękniejsze słowa mało tu pomogą, bo są za słabe, by oddać choć w przybliżeniu nadzwyczajną piękność arcydzieła, które, jeżeli niema w sobie ducha kościelnego, to jednak jest wyznaniem wiary jednego z największych genjuszów, jakich zna historja.

Ks. prob. Faustmann.

„MOTU PROPRIO“ PIUSA X. — A NASZE WARUNKI.

W listopadzie przyszłego roku minie ćwierć wieku od ogłoszenia Motu Proprio Piusa X., tyczącego reformy śpiewu kościelnego. Podczas gdy w krajach katolickich Zachodu praca na tem polu dochodzi nieomal do wyżyn, — w Polsce od niewielu lat dopiero w trzech czy czterech katedrach, i w ograniczonej liczbie kościołów parafjalnych zaznaczają się wysiłki nad dźwignięciem z upadku muzyki kościelnej według przepisów Kościoła. Jeszcze w bardzo wielu świątyniach „dla uświetnienia nabożeństwa“ występują „różni soliści“, albo dla zaznaczenia ważności — „obchodu narodowego“ z organami łączy się — dęta orkiestra wojskowa, a wystarczy przecież przeczytać odnośne artykuły Motu Proprio, ażeby jednym i drugim wskazać drogę na estradę koncertową i dowiedzieć się, co Kościół jako śpiew swój i muzykę swoją oznacza, a co jako zniewagę świątyni i obniżenie nabożeństwa piętnuje.

Z niewielkiej książeczki, zawierającej orędzie papieskie o reformie śpiewu kościelnego (w polskim przekładzie do nabycia w Księgarni św. Wojciecha za 20 gr.), dowiadujemy się, że najodpowiedniejszym w Kościele katolickim śpiewem jest chorał gregoryański, i ten śpiew wielogłosowy, który w głównych swoich cechach zasadza się na chorale gregoryańskim, i że najodpowiedniejszym podczas nabożeństw instrumentem są organy; w osobnych artykułach piętnuje Ojciec św. występy solistów, i podaje, pod jakiemi warunkami jest orkiestra dopusz-

czalna, a jakie instrumenty wprost wykluczone; określa charakter utworów kościelnych, a kompozytorom przepisuje, jak daleko w formach nowoczesnych posunąć się mogą, organistom zaleca, ażeby w przegrywkach zachowali powagę, a kapłanom nakazuje, ażeby nawet „przy mniejszych kościołach zakładali kółka parafjalne śpiewu, co już z dobrym skutkiem gdzie niegdzie się stało". (art. 27).

Powoli załamuje się przesąd, że śpiew gregoryański rzekomo nie jest ładny, i że go lud nie lubi. Śpiew gregoryański jest nie tylko ładny, ale jest wprost wspaniały i potężny, jeźli go tylko pięknie się wykona, a lud nasz, który z pewnością całem sercem jest przywiązany do pieśni ludowych, ma ogromny szacunek dla śpiewu liturgicznego, ze zbudowaniem śledzi poprawny śpiew, płynący z chóru; jeno mu w ostatnich lat dziesiątkach popsuły smak i gust te świeckie i pseudokościelne „śpiewki", jakie różne Lutnie i różni soliści może nawet w najlepszej intencji do Kościołów naszych wprowadzały. Przywróćmy tylko na chórach naszych właściwy śpiew kościelny, a lud nasz instynktownie odczuje, że to jest śpiew katolicki święty i Boży.

Dla wykonania śpiewu gregoryańskiego konieczny jest chór kościelny, którego utworzenie Ojciec św. nakazuje; i tu należy z naciskiem zaznaczyć, że zadaniem chóru kościelnego nie jest przedewszystkiem lub wogóle wykonywanie utworów wielogłosowych, na wzór chórów świeckich, lecz pierwszym zadaniem chórów kościelnych jest poprawne wykonanie chorału gregoryańskiego i pieśni ludowych; a łatwiejsze msze gregoryańskie, i pieśni kościelne poprawnie mogą być wykonane w najmniejszej nawet parafji. Oczywiście tam, gdzie siły po temu są, niechaj chóry wykonują także utwory wielogłosowe, ale niech nie zapominają przytem o chorale i pieśni kościelnej, a śpiew wielogłosowy niechaj brzmi rzadziej, a za to w z o r o w o.

Jak już powiedzieliśmy, do zadań chóru kościelnego należy także pielęgnowanie kościelnych pieśni ludowych. Nie trzeba tracić wiele słów: nasze pieśni w ciągu wieków ucierpiały, srogo ucierpiały, i wymagają remontu; przywróćmy im pierwotną piękność i pierwotną melodyę, ustaloną w śpiewnikach ś. p. X. dr. Surzyńskiego i X. dr. Gieburowskiego. A przedewszystkiem ratujmy perły pieśni ludowej: nasze przepiękne Gorzkie Żale i Godzinki! Chóry kościelne niechaj uważają sobie za punkt honoru śpiewać Gorzkie Żale i Godzinki, wyrywając je z wyłącznego posiadania dziadów kościelnych. — Ściśle biorąc, nie należy śpiewać pieśni ludowych podczas uroczystych nabożeństw, uwzględniając jednak nasze warunki, sądzimy, że lepiej jest, tam gdzie nie ma wzorowego chóru wykonywać je także podczas sumy; gdyż napewne po myśli Kościoła jest, wykonywać poprawnie pieśni ludowe, niż źle chorał gregoryański. Zatem niech na przemian rozbrzmiewa i chorał gregoryański i pieśń ludowa; zważajmy, ażeby śpiew był święty i godny naszych świątyń; tem samem zmyjemy ze siebie wstyd, jaki ciąży na nas za ćwierćwiekowe ignorowanie przepisów Stolicy Apostolskiej.

Zygmunt Latoszewski.

O WZOROWY ŚPIEW CHÓROWY.

II.

Ażeby osięgnąć dodatnie wyniki pracy nad wykształceniem chóru pod względem idealnego brzmienia, co, jak stwierdziliśmy ostatni raz, jest najważniejszem zadaniem każdego zespołu muzycznego, a chórowego w szczególności, należy już przy samem organizowaniu chóru postępować celowo i rozważnie.

Niezwykle ważny jest zaraz na wstępie dobór śpiewaków. Im większa jest liczba zgłaszających się do chóru, tem ostrożniej należy wybierać głosy rzeczywiście ładne, gdyż lepiej jest zorganizować zespół mniejszy a dobry, aniżeli liczny a mierny. Przestrzegać jednak trzeba normalnego stosunku liczbowego głosów, ażeby z góry nie stwarzać przewagi głosów męskich na niekorzyść żeńskich lub odwrotnie. Zachodzą też pewne różnice, jeżeli chór mieszany (jak tego wymagają przepisy Kościoła) posiada głosy chłopięce. Delikatne stosunkowo brzmienie tych głosów wymaga dla skutecznej przeciwwagi głosom męskim przeważnie dwukrotnie większej obsady. Chór taki powinien więc liczyć dwa razy tyle chłopców co panów. W naszych warunkach dobór śpiewaków nie należy do rzeczy łatwych, raz dlatego, że zainteresowanie się śpiewem chórowym nie jest tak powszechne, jak n. p. u Czechów, (którzy się też chlubią doskonałemi chórami), powtóre strefy nasze nie obfitują w prawdziwie piękne głosy. To też każdy niemal chór będzie się musiał z konieczności składać z dość nierówno wartościowego materjału śpiewackiego. Dążeniem tedy każdego dyrygenta powinno być, ażeby w każdym głosie choć kilka mieć dobrych śpiewaków, t. zn. ludzi, obdarzonych ładnemi głosami. W ten sposób osięgnie się pewne wyrównanie barwy dźwiękowej, które niepomiernie podniesie wartość danego zespołu.

Z całym jednak naciskiem powiedzieć trzeba, że nawet zupełny brak pięknych głosów w zespole nie usprawiedliwia brzydkiego brzmienia. Można bowiem każdy chór, nawet kiepskim rozporządzający materjałem głosowym, wychować i wykształcić do estetycznego brzmienia, które wprawdzie nie będzie piękne, lecz też najmuzykalniejsze ucho nie będzie razić, podobnie jak razić nas nie może wiązanka prostych kwiatów polnych, chociaż zachwyci nas bukiet pięknych róż.

Nie ulega żadnej wątpliwości, że wyniki pracy z chórem są zależne prawie wyłącznie od kwalifikacji dyrygenta; pod jego też głównie adresem skierowane są niniejsze uwagi. Powiedzieć trzeba odrazu, że obok fachowych kwalifikacji winien posiadać kierownik chóru zapał do pracy, gdyż tylko wewnętrzne silne przekonanie, że spełnia zadanie prawdziwie artystyczne, że spełnia poprostu misję umuzykalnienia ogółu, nada pracy dyrygenta siły moralnej, która udzieli się zespołowi i ułatwi pokonanie niejednej trudności, wymagającej dużo nieraz cierpliwości i dobrej woli. Zapał do pracy panuje zwykle tam, gdzie jest umiejętność.

Jeżeli ktoś wie, jaką drogą osięgnie stały rozwój artystyczny chóru, to przecież nic nie może go zniechęcić, gdyż stały, choć wolny nieraz, postęp w pracy zachęca tylko do dalszych wysiłków i nawet je zdwaja. Otóż idzie właśnie o tę drogę normalnego postępu, która jest dosyć uciążliwa, lecz niechybnie prowadzi do upragnionego celu.

Po zorganizowaniu chóru wyłaniają się odrazu różne sprawy równocześnie. Najpierw sprawa czytania nut. Łatwo sobie przecież wyobrazić, że bez znajomości nut wyćwiczenie jakiegoś utworu wielogłosowego nastręcza ogromnych trudności i jest zawsze wysiłkiem niewspółmiernym z wynikiem. Należy tedy albo zorganizować zespół z ludzi, już umiejących czytać nuty, albo systematycznie wszystkich sztuki tej nauczać. To ostatnie będzie niewątpliwie najczęściej konieczne. Taki zespół, rozpoczynający pracę od podstaw może jednak dojść względnie najprędzej do dobrych rezultatów, gdyż zespół, odważający się na trudniejsze utwory, dzięki umiejętności czytania nut u swych członków, zaniedbuje przeważnie kształcenie brzmienia i ostatecznie pracuje mało owocnie. Przy uczeniu nut należy równocześnie uczyć prawidłowego wydobywania tonów. Jasne i krótkie objaśnienia mogą tu odrazu pożądany odnieść skutek.

Ćwiczenia takie są najbardziej może celowe przy użyciu pieśni kościelnej. Dając śpiewakom nuty znanej ogólnie pieśni, objaśnia się najpierw nazwy i interwały nut, przyczem każe się ćwiczyć w trafjaniu łatwych interwałów jak n. p. tercji, oktawy, później kwinty, kwarty itd. Objaśnienia te muszą być zrozumiałe i celowe i trwać powinny najwyżej kwadrans; resztę czasu zużywa się na nauczenie ładnego zaśpiewania pieśni. Często powtarzane takie lekcje (2 razy tygodniowo) wykształcą inteligentniejszych śpiewaków wkrótce w czytaniu nut na przykładach znanych pieśni i powoli także w trafjaniu nut. Ważne jest, żeby ćwiczenia i objaśnienia te prowadzić od znanych pieśni do coraz mniej znanych, lecz zawsze jednogłosowych. W ten sposób osięgnie się mniej czy więcej prędko, względnie dużą wprawę w śpiewaniu z karty. Wprawa ta staje się oczywiście z czasem coraz większa. Przy ćwiczeniach tych należy omijać długich i zawiłych tłomaczeń teorji budowy gamy, tonacji i t. d. i raczej przy nadarzającej się sposobności na praktycznych przykładach uczyć, jak się to i owo nazywa i dlaczego się tak nazywa.

Po takim kwadransie, poświęconym solfeżowi t. zn. czytaniu i trafianiu nut, resztę lekcji poświęcić trzeba ćwiczeniu ładnego brzmienia chóru i to także przy pomocy pieśni jednogłosowej. Konieczne jest przytem, żeby lekcje odbywały się bez fortepjanu, wyrabia to słuch śpiewaków i usamodzielnia wobec towarzyszenia organowego. Śpiewacy tacy nie idą później za organami, lecz organy za śpiewakami.

Pierwszą rzeczą jest nauczenie czystej intonacji, żeby każda nuta zabrzmiała w swej właściwej wysokości. Kierownik chóru musi mieć oczywiście tak wyrobione ucho, że każdą detonację chóru może uchwycić. Receptą główną na śpiewanie w czystej intonacji jest wyrobienie słuchu śpiewaków. Ucho jest najlepszą kontrolą dla samego śpie-

waka: ażeby je wykształcić trzeba przedewszystkiem śpiewać, a cappella, t. zn. bez towarzyszenia (na próbach), trzeba następnie wyrobić w śpiewaku poczucie zdrowego naturalnego śpiewu, należy mu wyjaśnić znaczenie oddechu w śpiewie, dobrej wymowy i t. d.; to wszystko wymaga ze strony kierownika dużo energji i umiejętności. Celowo jednak prowadzone lekcje rychło też dają pozytywne wyniki. O prowadzeniu tych lekcji pomówimy następny raz.

Kronika

Łaskawym naszym współpracownikom, Zarządowi i członkom Związku organistów archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej i diecezji chełmińskiej, Zarządowi i członkom Związku Chórów Kościelnych oraz wszystkim czytelnikom i sympatykom naszego pisma życzymy WESOŁEGO ALLELUJA!

Redakcja „Muzyki Kościelnej".

MISSA PAPAE MARCELLI W POZNANIU.

W niedzielę, dnia 3 b. m. w auli Uniwersytetu Poznańskiego w obecności Najprzewielebniejszego ks. Prymasa dr. Augusta Hlonda i bardzo licznie zgromadzonej publiczności, Poznański Chór Katedralny pod dyrekcją ks. dr. Gieburowskiego wykonał słynną „Missa Papae Marcelli" Palestriny na sześć głosów mieszanych (głosy chłopięce i męskie). Podajemy na wstępie szereg historycznych danych, oświetlających znaczenie i wartość tego dzieła.

Około sławnej tej mszy, dedykowanej papieżowi Marcelemu II (1555) uwiła fantazja pokoleń legendę, której znaczenie polega do dziś jeszcze na podkreśleniu wartości i ważności tego dzieła w obrębie całokształtu twórczości genjalnego kompozytora. To wyjątkowe znaczenie potwierdza i historja. Badania uczonych wykazały mianowicie, że dedykowanie mszy tej właśnie papieżowi Marcelemu, (którego pontyfikat trwał zaledwie trzy tygodnie), nie było zwykłym aktem kurtuazji ze strony Palestriny, lecz oddaniem hołdu człowiekowi, który zainspirował twórcę do napisania tego utworu.

Papież ten w pierwszych dniach swego panowania przywołał śpiewaków swej kapeli sykstyńskiej, do której ówczas należał i Palestrina, i oświadczył, że życzy sobie, aeby w czasie nabożeństwa rozbrzmiewał śpiew, nastrojem bardziej odpowiadający powadze Kościoła, taki; w którymby i tekst liturgji dostatecznie można zrozumieć. W dziejach muzyki kościelnej ma ten rozkaz papieża Marcelego II ogromne znaczenie, już choćby dlatego, że spowodował Palestrinę do napisania mszy, odpowiadającej intencjom reformatorskim papieża. Mszą tą jest: „Missa Papae Marcelli". Wiemy, że sam Palestrina uważał to dzieło za wyjątkowe, choć skomponował wiele innych równie wartościowych, a może piękniejszych. Odrębność tej mszy uplastycznia się zwłaszcza na tle

innych, równocześnie napisanych, odznaczających się niderlandzkiem wirtuozowsko-instrumentalnem traktowaniem faktury wokalnej, które przyćmiewa zupełnie słowa litargji.

Msza „Missa Papae Marcelli" ma inne znamiona stylu, genjalnie „kłócące" się ze sobą, a jednak harmonijnie się uzupełniające. Jako utwór wokalny na 6 głosów mieszanych, napisana jest z cudownem wyczuciem brzmienia chórowego. Tajemnicą tej techniki jest drzemiące w muzyce Palestriny zrozumienie harmonicznego współbrzmienia głosów, dzięki któremu w robocie polifonicznej spotykamy niesłychanie ciekawe użycie t. zw. imitacji; całe ustępy mszy są wręcz homofoniczne (akordowe); technika ta, acz oparta o tradycję, była zarazem genjalną innowacją. Wobec niderlandzkiej wybujałości innych współczesnych mszy, „Missa Papae Marcelli" odznacza się wstrzemięźliwością wokalną, jest jednak w tej prostocie tyle wyrazu, tyle przejęcia się treścią wspaniałego tekstu, że wsłuchując się dzisiaj w dźwięki tego arcydzieła sztuki muzyczno-kościelnej, odczuwamy jego całą głębię i piękno. Pomimo tylowiekowego oddalenia, sztuka Palestriny nie straciła siły wyrazu i w jednym ze swoich szczytów, we mszy „Missa Papae Marcelli", pozostanie zawsze dokumentem prawdziwie natchnionej sztuki Kościoła katolickiego.

Co do historycznego znaczenia dzieła, warto jeszcze przypomnieć, że niemal od chwili swego powstania „Missa Papae Marcelli", uważana była za wzór wielogłosowej muzyki kościelnej i jako taką sławili ją wielcy muzycy i teoretycy od wieku 17-go począwszy. Ścisłe badania naukowe nad życiem i twórczością Palestriny podjęli ostatnio Weinmann i Casimiri. Odnalezienie zaś dokumentu, który udowodnił zainicjowanie reformy muzyki kościelnej przez papieża Marcelego II, zawdzięcza nauka znakomitemu badaczowi historji papiestwa Pastorowi.

Poznański Chór Katedralny, pielęgnując głównie utwory polifonji wokalnej, nie mógł ominąć w swym repertuarze Palestriny „Missa Papae Marcelli". Wyborny nasz zespół nie zawsze jednak mógł odważyć się na technicznie i interpretacyjnie tak trudny utwór, gdyż jak wiadomo, skład członków chóru ulega stałej fluktuacji i już tylko utrzymanie raz osiągniętego wysokiego poziomu produkcyj wokalnych, wymaga dużych wysiłków ze strony kierownika zespołu. Ks. dr. Gieburowski potrafi nie tylko stale dostrajać zespół do poziomu prawdziwie artystycznego, lecz doprowadza go do coraz wyższej sprawności technicznej.

Obecny skład Chóru Katedralnego odznacza się szczególnie dobranemi glosami chłopięcemi. Młodziutcy ci śpiewacy, nauczywszy się w krótkim czasie tajemnic śpiewu polifonicznego, ostrożnie zachodząc od różnych motetów i mniej trudnych mszy, zdobyli się na wykonanie „Missa Papae Marcelli". Do tego szczytu dążył Chór katedralny pod dyrekcją ks. dr. Gieburowskiego zawsze, lecz dopiero teraz opanował całe dzieło i popisał się jego wykonaniem. Muzyczne ujęcie dzieła przedstawiło raz jeszcze wysoką sztukę odtwórczą polifonji wokalnej ks. dr. Gieburowskiego. Uważnemu sluchaczowi, znającemu produkcje Chóru katedralnego podpadly niewątpliwie pewne odmiany interpreta-

cyjne, które zmierzają do pełniejszego, niż dawniej podkreślenia brzmienia zespołu. Odbija się to w sposobie deklamowania tekstu jak i dynamice.

Jak wspaniały to daje wynik, można było szczególnie dobitnie wysłuszeć w idealnie prawie wykończonej interpretacji „Benedictus" i „Credo". W tym kierunku uszlachetnienia dźwiękowego, ks. dr. Gieburowski zespół swój rozwija wytrwale i dochodzi do tak pięknych ników. Jeżeli na tem ogólnem jasnem tle tej wybitnej produkcji chóru katedralnego były czasem lekkie przyćmienia, to z winy głosów tenorowych, niestety niekiedy forsujących. Nie ujęło to oczywiście wiele z wartości interpretacyjnej palestrinowskiego arcydzieła, którego wykonaniem Chór katedralny i jego dyrygent zjednali sobie prawdziwą zasługę kulturalną. Z. L.

Dział Związku Chórów Kościelnych

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH.

Chór Kościelny w Grodzisku odbył walne zebranie w dniu 13 marca b. r. pod przewodnictwem prezesa p. Cygańskiego. Po odczytaniu ostatnich protokółów z posiedzeń, przyjęto do Chóru następujących członków: p. Milisiakównę, Krokowską, Kaczmarkównę, Witkowską, Cygańską, Flisakównę, Kubiakównę, Andersa, Kubiaka i Poczatka.

Sprawozdanie z czynności Chóru zdali sekretarz ogólne, oraz skarbniczka ze stanu kasy. W ciągu roku było dochodu 60,— zł.; rozchodu 57,— zł. Następnie objął przewodnictwo patron Chóru ks. prob. Kruszka. Przystąpiono do rozpatrzenia nowego statutu, który zebrani po odczytaniu jednogłośnie przyjęli. Statut przyjęty na zebraniu dnia 24. II. 26. został zanulowany.

Następnie zdał szczegółowe sprawozdanie p. dyrygent Kolinski z Zjazdu delegatów, celem utworzenia Związku Chórów Kościelnych w Poznaniu.

Walne zebranie po wysłuchaniu sprawozdania, jednogłośnie uchwaliło przystąpić do Związku i to z dniem 1. 1. 27. Składkę do Związku abonament „Muzyki Kościelnej" oraz nuty dla Chóru opłaca kasa kościelna. Skladkę na rok bieżący uchwalono jak następuje: dla członków czynnych 20 gr., dla nieczynnych 50 gr. miesięcznie.

Zarząd na rok bież. wybrano w następującym składzie: Cygański, prezes; Nowacki, wiceprezes; Bogusławski, sekretarz; Zwiakówna, skarbniczka i Kolinski, dyrygent. W wolnych głosach zakomunikowano członkom, że odtąd przeprowadzać się będzie kontrolę uczęszczających na lekcje. (F. Bogusławski, sekr.).

Chór Kościelny w Iwnie. Z inicjatywy p. organisty Fr. Błażejewskiego utworzył się pod patronatem ks. Bolesława Hoffmanna chór kościelny w Iwnie w dniu 20-go marca 1927 r. Zapisało się

35 członków, stanowiących naogół dość dobry materjał śpiewaczy. Chór ukonstytuował się jako towarzystwo. Do Zarządu weszli: Ks. Hoffmann (patron; p. Brączkowski (prezes), p. Fr. Błażejewski (zast. prez.); p. Koperska (sekretarka); p. Władysław Błażejewski (zast. sekretarza); p. Stanisław Poradowski (skarbnik). Zwyczajne zebrania odbywać się będą co kwartał. Składkę ushwalono 10 gr. miesięcznie. Członkowie nieczynni płacą 3 zł. rocznie.

(F. Błażejewski, organista).

Chór kościelny w Janikowie pod wezwaniem św. Wojciecha odbył w styczniu b. r. doroczne walne zebranie swych członków w obecności patrona Tow. ks. prob. Zięciaka z Ostrowa i prezesa Komitetu Towarzystw p. Wojciechowskiego. Po zagajeniu zebrania przez prezesa Tow. p. Leżałę wybrano na przewodniczącego p. A. Majewskiego. Ze sprawozdań zarządu wynikało, że praca w łonie Tow. dobrze się rozwija. P. Leżała podziękował za dotychczasową pracę tak zarządowi jak i członkom.

W skład zarządu weszli przeważnie dawni jego członkowie: pp. Leżała (prezes); Mężyński (zast. prez.); Bukowski (sekr.); jako przedstawiciele główni. Dyrygentem jest nadal p. Jan Gabrysiak (organista). Na wniosek nowego zarządu zebrani jednomyślnie zgodzili się na przystąpienie Towarzystwa do Związku Chórów kościelnych w Poznaniu. Na zakończenie przemówił ks. patron, winszując wzorowego przebiegu walnego zebrania oraz przypominając cele i zadania najbliższe Towarzystwa. Odśpiewaniem pieśni kościelnej „Prośba do Boga" zakończono zebranie. (Piotr Bukowski, sekr.).

Koncert religijny w Mogilnie. Odbył się w Mogilnie „Koncert Religijny", urządzony przez miejscowy męski chór kościelny pod batutą dyrygenta p. Żurowskiego. Ze względu na brak miejsca umieścimy szczegółowe sprawozdanie z koncertu w numerze następnym.

Dalsze zgłoszenia chórów do związku: Chodzież, Grodzisk, Iwno, Piłka.

Pokwitowanie składek: 10. 3. do 10. 4. b. r. wpłynęły następujące składki do związku: Tow. Śpiewu św. Wojciecha (Chór Farny) Bydgoszcz 36,50 zł.

Dział Organizacyjno-zawodowy

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ.

Komunikaty Zarządu.

W myśl statutu Zw. Organistów koła dekanalne zobowiązane są w pierwszym kwartale roku urządzać zebrania walne, wybierać delegata i zastępcę na rok bież., oraz nadsyłać sprawozdania z tegoż zebrania jako też z rocznej działalności koła dekanalnego. Niestety uczyniło to dotąd zaledwie 5 dekanatów. Członków, którzy nie uregulowali dotąd zaległych składek za rok 1925 i 1926 prosimy, ażeby to niezwłocznie uczynili w przeciwnym razie wstrzymamy dalszą wysyłkę „Muzyki Kościelnej".

Z życia kół dekanalnych.

Zebranie organistów w Gnieźnie odbyło się 28 marca b. r. w sali Domu Katolickiego. Na zebranie przybyli: Ks. prob. Faustman, pp. Pawlak i Siedlewski z Poznania, pp. Kamiński, Barczyński, Pukas i Bury z Gniezna oraz 12 organistów z powiatu gnieźnieńskiego. Omawiano sprawy regulaminu służbowego i uposażenia, co uchwalono przedłożyć Władzy Duchownej. Referat o muzyce kościelnej wygłosił ks. prob. Faustman. Uchwalono jednogłośnie przystąpić do Związku Chórów Kościelnych i zaprenumerować „Muzykę Kościelną".

Dekanat kostrzyński. Zebranie dekanalne organistów odbyło się 17 lutego w Kostrzynie przy udziale czterech członków. Na nowych członków zapisali się Nozewnik (Czerlejno), Nicz (Grodziszczko), Frąckowiak (Kostrzyn). W czasie obrad zajmowano się sprawą zakładania chórów kościelnych na zasadach statutu Związku. Stwierdzono, że pewne trudności nasuwa sprawa składek, na które nie zawsze mogą się zdobyć śpiewacy, szeregujący się przeważnie z ubogich ludzi wiejskich. W końcu obrad wybrano kol. Nozewnika z Czerlejna na zastępcę delegata. (Królak).

Dekanat kruszwicki. Dnia 24 lutego br. odbyło się walne zebranie organistów dek. kruszwickiego w Kruszwicy. Obecnych członków 8, niestawiło się 2, usprawiedliwiło 2. Zebranie zagaił delegat kol. Drążkowski z Sławska Wielk. Po przyjęciu porządku obrad i po przeczytaniu protokółu z ostatniego zebrania, wybrano jednogłośnie na przewodniczącego walnego zebrania najstarszego z obecnych kol. Szuberta z Wojcina. Następnie wybrano na rok bieżący dotychczasowego delegata kol. Drążkowskiego z Sławska nadal, tak samo i zastępcę J. Przybylińskiego z Piasków. W wolnych głosach dyskutowano na temat pielęgnowania śpiewu ludowego; każdy z kolegów wypowiedział w tym względzie swe spostrzeżenia z praktyki. Przy zakończeniu odśpiewano „Ave maris stella" na kwartet męski:

(Przybyliński, zast. del.).

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ.

Komunikat zarządu.

Wobec często zachodzących wypadków zmiany posady u członków naszego Związku, przypominamy, że Zarząd diecezjalny należy każdorazowo o tem uwiadomić, ażeby uniknąć wysyłki „Muzyki Kościelnej" pod fałszywym adresem. Należy też, o ile to wiadomo, donieść Zarządowi przez kogo została obsadzona dawniejsza posada. — Napływ składek jest naogół zadowalniający, lecz szereg kolegów zalega jeszcze w łącznej sumie 310 zł. W interesie regularnego wydawania naszego organu prosimy o jaknajspieszniejsze uregulowanie zaległych składek. Dla wygody kolegów założono w P. K. O. w Poznaniu konto Nr. 208 533 pod adresem skarbnika kol. Blocha z Grudziądza.

Z życia kół dekalnych.

Dekanaty Brodnica, Lidzbark i Nowemiasto. W dniu 3 marca b. r. odbyło się zebranie organistów przy udziale 12 członków. 2 kolegów uniewinniło się, reszta ignoruje obowiązki związkowe. Zebranie zwołał i zagaił delegat Ceraficki. Odczytano protokół z ostatniego zebrania oraz z zebrania zarządu diecezjalnego. Kol. Witkowski z Sampława wygłosił referat na temat: „Sprawy fachowe i materjalne". Prelegent wskazał na sposoby, obsadzania posad organistowskich tam, gdzie zarządy parafjalne nie zważają na kwalifikacje kandydata. Delegatami wybrano: kol. Cerafickiego (Brodnica) i kol. Ryczakowicza (Lidzbark). Uchwalono, że w razie śmierci którego kolegi, wszyscy koledzy dekanatu stawiają się na pogrzeb. Niedawno bowiem zdarzyło się, że z powodu braku uwiadomienia, żaden kolega nie przybył na pogrzeb ś. p. Demskiego z Górzna, który należał do założycieli związku organistów i 48 lat w zawodzie swoim urzędował.

(Witkowski Alojzy).

Dekanat lubawski. W dniu 21 marca b. r. odbyło się zebranie dekanalne przy udziale wszystkich członków. Zagaił zebranie kol. Szczypski, poczem kol. Witkowski referował o rozwoju związku i o zebraniu dekanalnem w Brodnicy, proponował też by każdy kolega kolejno obejmował na zebraniach referat z dziedziny muzyki kościelnej. Delegatem obrano kol. Witkowskiego. W wolnych głosach omawiano sprawy ubezpieczenia urzędników prywatnych i kas chorych oraz kontraktów organistowskich.

Dekanat kartuzki. Zebranie organistów dekanatu kartuzkiego i przyległych odbyło się w Kartuzach dnia 23 marca b. r. Kolegów przybyło 8, 2 się uniewinniło. Zebranie zagaił delegat p. Mowiński z Kartuz, który wygłosił referat o śpiewie gregorjańskim i zdał krótkie sprawozdanie z działalności zarządu diecezjalnego. W dyskusji poruszono sprawę obsadzania odpowiedzialnych posad organistowskich przez siły nieegzaminowane. Domagano się, żeby zarząd diec. poczynił kroki u Władzy Biskupiej, ażeby niedopuszczano organistów nieegzaminowanych do posad, gdyż w ten sposób partactwo w zawodzie organistowskim nie będzie się mogło nadal rozpowszechniać. Zwrócono się także do zarządu diec. w sprawie emerytury dla organistów, nad czem w interesie ogólnym bacznie należy czuwać. W wolnych głosach apelowano do większego zainteresowania się sprawami związkowemi i do regularnego opłacania składek.

Pokwitowanie składek.

Od dnia 10 3. do 10 IV. b. r. wpłynęły następujące składki:

Nowacki — Mielżyn 2 zł, Cichowicz — Pobiedziska 1 zł, Matykiewicz — Polanowice 12 zł, Kończak — Śnieciska 18 zł, Herrmann — Poznań 12 zł, Kamieński — Gniezno 2 zł, Pukas — Gniezno 16 zł, Gapiński — Pewidz 6 zł Przybylski — Szamotuły 12 zł. Nowacki — Mielżyn 4 zł, Stefaniak — Owińska 12 zł, Lebiotkowski — Smolice 12 zł, Heldt — Mielżyn 7 zł, Skrzypczak — Opalenica 5,50 zł, Rembowski — Krerowo 6 zł, Urbaniak — Ostrowo 6 zł, Dąbrowski — Rosko 6 zł, Herrman — Lutom 6 zł, Nowicki — Sieraków 5 zł, Pewiński — Dalewo 5 zł, Konieczny — Dusznik 9 zł, Zieliński — Cielcza 6 zł, Tafelski — Cerekwica 6 zł, Jankowski — Bydgoszcz 10 zł, Eichstaedt — Bydgoszcz 12 zł, Wróblewski — Stężyca 7 zł, Gierszewski — Rytel 10 zł, Kropidłowski — Rogoźno 3 zł, Żelazny — Chełmża 10 zł, Serożyński — Skarszewy 10 zł, Mikołajski — Tczew 5 zł, Galla — Subkowy 12 zł, Wiczarski — Szynych 6 zł, Wasieniewski — Szembrnk 5 zł, Gruzlewski — Linowo 5 zł, Czoztek — Przysiersk 10 zł, Mazur — Klonówka 5 zł, Karbowski — Kazanice 10 zł, Sobieralski — W. Czyste 5 zł, Winter — Kurzętnik 10 zł, Rożynski — Toruń 10 zł, Makowski — Góezno 5 zł, Klenecki — Nieżywięc 6 zł.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI
ODBITO W ZAKŁADACH GRAFICZNYCH W. TOMASZWSKIEGO, POZNAŃ, STRZAŁOWA 2a.